

числением столь разных художников к одному, пусть и многообразному, направлению в английской новеллистике 1920-х гг. Очевидно, что поиски Вирджинии Вулф проходили в русле новейших открытий XX в., именуемых модернистскими, а Олдос Хаксли не порывал связей с реалистическими традициями жанра короткого рассказа.

В. С. РАБИНОВИЧ
Уральский университет

«ПРЕД-ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОЕ» НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ О. ХАКСЛИ

При анализе творческого метода выдающегося англоязычного писателя XX в. О. Хаксли (1893—1964) можно выделить ряд типологических параллелей, объединяющих его художественный мир и художественный мир писателей, которые традиционно рассматриваются как представители экзистенциалистского направления — это, в частности, Ж.-П. Сартр и А. Камю. Как и О. Хаксли, это писатели-идеологи, идущие в своем творчестве в значительной степени от идеи к образу, и потому идеологические установки во многом определяли художественный мир их произведений. О. Хаксли роднит с писателями экзистенциалистского направления именно подход к сущностным проблемам бытия (место человека в мире, трагическое противостояние его свободы и несвободы и т. п.). По убеждению Ж.-П. Сартра, в основе человеческой трагедии лежит именно сочетание свободного выбора, на который обречен человек, — и, соответственно, связанной с этим нравственной ответственности — с неспособностью человека предугадать последствия своего свободного выбора, пробить ту «стену», которая отделяет его мир от мира «не-я», мира других людей. Отсюда — трагическое одиночество человека в чуждом ему мире, постоянный страх перед лицом этого мира и в то же время — постоянные угрызения совести как результаты не желаемых человеком последствий своего свободного выбора.

Для Ж.-П. Сартра само наличие ценностных критериев, в соответствии с которыми человек строит свою жизнь, неоспоримо; другое дело, что эти критерии не открываются человеку как объективно существующая независимо от него данность, но «моральный выбор можно сравнить скорее с произведением искусства... Человек создает себя сам. Он не сотворен изначально, он творит себя сам, выбирая мораль, а давление обстоятельств таково, что он не может не выбрать какой-нибудь определенной морали»¹. Не сущ-

¹ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М., 1989. С. 338—339.

ность человека раз и навсегда определяет его бытие, а наоборот — «Человек есть не что иное, как то, что он сам делает из себя. Таков первый принцип экзистенциализма»². Но наделенный ценностным сознанием, а значит — свободным выбором и ответственностью человек оказывается перед «стеной», разделяющей его сознание и окружающий мир; он лишен возможности предугадывать последствия своего свободного выбора.

Человек у Ж.-П. Сартра оказывается в положении Ореста и Электры из «Мух»³ или героев «Затворников Альтоны»⁴, которые — какой бы выбор они ни сделали — имели бы равный шанс оказаться злодеями. Вот Герлах-отец из «Затворников Альтоны» узнает, что его сын, Франц, спрятал бежавшего из концлагеря раввина, а нацист-шофер, Фриц, потенциальный свидетель, куда-то пошел, возможно — доносить. Отец в душе солидарен с сыном — но любой выбор, который может сделать Герлах-отец, в равной степени может стать и спасительным, и гибельным как для сына, так и для спасенного им узника. И явился ли сделанный в конечном счете выбор (звонок Геббельсу в надежде замять дело) причиной гибели раввина, или беда случилась вопреки этому выбору — никому из героев неизвестно. «Когда я взял трубку, я решил — одно из двух!» — признается Герлах-отец. «Значит, мы никогда не узнаем, кто выдал беглеца. Если не Фриц, то вы...»⁵, — слышит он горькую истину. В таком положении и пребывает сартровский человек: ценностные критерии есть — возможности реализации их в жизни нет. И потому постоянными спутниками экзистенциалистского героя (в сартровском варианте) являются три состояния: Мука, Одиночество и Отчаяние.

Что касается героев произведений О. Хаксли 20-х гг., то все они смотрят на мир именно сквозь призму ценностного сознания, хотя бы и «от противного». Диапазон героев подобного рода крайне широк — от религиозного фанатика священника Бодихема («Желтый Кром»), страшащего себя и свою паству приближающимся концом света, и до таких «служителей Сатаны», как Колмэн из «Шутовского хоровода» или Спэндрелл из «Контрапункта» (другое дело, что писатель на данном этапе далек, в отличие от Ж.-П. Сартра, от идеи демиурга, изначально вложившего в человека ценностное сознание). И точно так же, как традиционные герои Ж.-П. Сартра, герои О. Хаксли, обладая свободным выбором и ценностным сознанием, постоянно находятся перед «стеной», на фоне которой рушатся построенные этими героями ценностные зам-

² Sartre G.-P. The Humanism of Existentialism // Porter B.-Z. Philosophy: A literary and conceptual approach. N.-Y. et al., 1974. P. 71.

³ Сартр Ж.-П. Мухи // Сартр Ж.-П. Пьесы. М., 1986. С. 9—82.

⁴ Сартр Ж.-П. Затворники Альтоны // Там же. С. 429—538.

⁵ Там же. С. 464.

ки, они пребывают в постоянном неведении. Всякое вторжение в «стену» вызывает последствия, совершенно обратные пердполагаемым. Марксист Иллидж свободно выбирает убийство своего классового врага — фашистского лидера Уэбли, но, совершив убийство, он чувствует себя не человеком, выполнившим свой долг, — но убийцей, преступником. Героиня новеллы «Монашка к завтраку» благочестивая сестра Агата из самых богоугодных устремлений помогает бежать из больницы «заблудшему» юноше-грабителью — «...потусторонние силы явно одобряют ее, она не сомневается в этом... Часто бывает так, что зло ведет к добру»⁶. Получилось наоборот, «стена» непробиваема — и героям О. Хаксли, если это люди мыслящие, остается теперь либо уверовать в какую-то условную, ограниченную идею, принять ее за абсолют и жить в соответствии с ней — либо же жить с сознанием непробиваемой стены между «Я» и миром, заковавшись в броню абсолютного сомнения. Пока что, в 20-е гг., писатель выбирает второй путь — и обрекает своих героев, пытающихся «забыться» в вере, на жестокое прозрение — на то самое прозрение, о котором говорит А. Камю в своем «Мифе о Сизифе», на то самое прозрение, которое в равной мере ждет фанатиков какой-либо идеи и даже тех, кто далек от каких-либо ценностных исканий: «Однажды возникает «почему» и отныне все покрыто усталостью с примесью удивления. Усталость приходит в конце механической жизни, но она в то же время пробуждает сознание»⁷. «Почему», исполненное сомнения в нравственности своих былых деяний, «почему», вызывающее чувство безграничной вины. Чем дальше — тем глубже человек осознает, «...что мир непроницаем, ощущает, насколько этот камень непознаваем и инороден для нас, с какой силой может уничтожить нас и природа, и сама земля (например, в форме неизвестно откуда взявшейся «чумы»⁸. — В. Р.)... Примитивная враждебность мира противостоит нам на протяжении тысячелетий»⁹. И, в конце концов, тот вершинный вывод, который, по мнению А. Камю, доступен человеку, таков: «О ком или о чем могу сказать: «Я знаю это!»? Душа внутри меня может чувствовать, и я считаю, что она существует. На этом кончается все мое знание, а все прочее — лишь наши построения. Ибо если я попытаюсь «поймать» это самое «Я», в бытии которого я считаю себя уверенным, если я попытаюсь определить и обнаружить его, то оно окажется ничем иным, как водой, текущей сквозь мои пальцы... Сама моя душа мне непонятна. Всегда я буду тайной

⁶ Хаксли О. Новеллы. М., 1985. С. 88.

⁷ Camus A. The myth of Sisyphus // Porter B.-Z. Philosophy: A literary and conceptual approach. P. 504.

⁸ Камю А. Чума // Избранное. М., 1969. С. 133—378.

⁹ Camus A. The myth of Sisyphus. P. 504—505.

для себя самого. В психологии, как и в логике, много правд, но нет Правды!»¹⁰.

«Автобиографический герой» романа О. Хаксли «Контрапункт» Филип Куорлз говорит короче. «А, может быть, этого истинного «Я» вовсе нет?»¹¹ — спрашивает он словно бы у самого себя. Эта та «вершина», на которой стоит в это время сам автор. А начинается это с того самого «почему?», которое встает перед человеком Ж.-П. Сартра и А. Камю, которое «выплескивается» в целом ряде реплик героев О. Хаксли, до какого-то времени преданных той или иной идее. Правоверному учителю Гамбрилу из «Шутовского хоровода» во время привычного утреннего богослужения внезапно приходит в голову кощунственная мысль: «Если есть теология и теософия, то почему бы не быть теогрфии и теометрии, или теогномии, теотомии и теогамии? Почему нет теофизики и теохимии? Почему не изобрести игрушку теотроп или колесо богов? Почему не построить монументальный теодром?»¹² Почему? Сплошное, непроходимое, всепобеждающее «Почему?», после которого вполне естественно в голову прежде правоверного Гамбрила приходит во-истину новаторская идея «патентованных пневматических штанов», призванных облегчить стояние на молитве. «Почему», после которого Гамбрил уже не способен быть учителем — пророком чего-то твердого и устойчивого, но способен лишь пополнить ряды сомневающих во всем «автобиографических» героев О. Хаксли. Рэмплион из «Контрапункта» — неистовый поборник «естественности» в лоуренсовском варианте — в финале говорит о себе: «Извращенный проповедник! Извращенный Иеремия! Извращенный плакальщик над проклятым старым миром! И главным образом — извращенный болтун... Все несчастье в том, что, когда говоришь про не-человеческое и не-людей, сам поневоле становишься не-человеком»¹³. «Поборник духовности» Липиат из «Шутовского хоровода» в финале говорит: «Я знаю одно, что вот уже двадцать лет я разыгрываю шарлатана»¹⁴. А «идеолог зла» Спэндрелл из «Контрапункта», утратив веру в свое роковое предназначение — противостоять Богу, приходит к грустному выводу: «Самой большой шуткой бога... было то, что бога вообще не оказалось. Его не было. Ни бога, ни дьявола... А, может быть, дьявол — это как раз и есть дух помоек. А бог? В таком случае бог — это просто-напросто отсутствие помоек. Бога нет, дьявола нет»¹⁵. Это — все то же «Почему?», от которого Спэндрелл может спастись лишь ценой фактического само-

¹⁰ Camus A. The myth of Sisyphus. P. 506.

¹¹ Хаксли О. Контрапункт. М., 1936. С. 219.

¹² Он же. Шутовской хоровод. М., 1936. С. 7—8.

¹³ Он же. Контрапункт. С. 442.

¹⁴ Он же. Шутовской хоровод. С. 277.

¹⁵ Он же. Контрапункт. С. 321.

убийства, которое ставит на грань самоубийства Липиата. То самое «Почему?», которое много лет спустя после своего возникновения заставляет сартровского Франца Герлаха подстроить самому себе автокатастрофу, а героев «Мертвых без погребения»¹⁶ — отказываться от возможности выжить даже и не ценой предательства. «Почему ты хочешь, чтоб я снова начал жить, когда я могу умереть, примирившись с самим собой»¹⁷, — отвечает на «компромиссное» предложение один из героев пьесы — Анри, а другая героиня, Люси, обращается к готовым согласиться на нравственно нейтральный компромисс товарищам: «Живите, если вас от себя не воротит. Я себя ненавижу, я хочу одного, чтоб после моей смерти все на земле было так, как будто меня и не было... Во мне все умерло, я чувствую себя одинокой»¹⁸.

«Почему?», которое для экзистенциалистов тождественно прозрению, тождественно постижению единственной доступной человеку истины — истины о непробиваемой «стене» между «Я» и миром. То самое «Почему?», которое для А. Камю является одной из основных причин человеческого самоубийства¹⁹.

Для традиционного экзистенциалистского героя закономерным следствием неспособности проникнуть за стену собственного «Я» является полная отчужденность от всех остальных и страх перед окружающим миром, перед любым вмешательством извне в кажущийся знакомым мир собственного «Я». Члены семьи Герлаха с трепетом ждут появления страшного Отца, который должен им сказать нечто, чего они даже не могут предугадать. Герои «Мертвых без погребения» Ж.-П. Сартра ждут беды не только от своих палачей, но и от самих себя. «Я боюсь себя»²⁰, — признается подпольщик Сорбье. «И ты, и я — сволочи»²¹, — говорит он своему палачу. Мухи-Эринии (Ж.-П. Сартр «Мухи») непосредственно по ходу действия не терзают Ореста и Электру — но они их окружают со всех сторон, обрекая на муки отчаяния. И действие пьесы кончается там, где Орест все же достается мухам. При всей многозначности и многослойности понятия «чумы» в романе А. Камю ясно, что «чума», прежде всего, символизирует те страшные силы внешнего мира, которые медленно окружают человека, постепенно зароняя в его сердце тревогу, переходящую в ужас, разрушают его надежды и в конце концов уничтожают его самого (или не уничтожают — но это уже зависит отнюдь не от воли человека). В финале романа чума побеждена, город ликует — но А. Камю пони-

¹⁶ Сартр Ж.-П. Мертвые без погребения // Сартр Ж.-П. Пьесы. С. 88—146.

¹⁷ Там же. С. 142.

¹⁸ Там же. С. 143—144.

¹⁹ Camus A. The myth of Sisyphus. P. 503.

²⁰ Сартр Ж.-П. Мертвые без погребения. С. 89.

²¹ Там же. С. 114.

мает, «что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он терпеливо ждет своего часа (...) и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их колевать на улицы счастливого города»²².

Однако страх и отчуждение — это силы, которые преследуют и героев О. Хаксли. Все герои «Желтого Крома» безнадежно отчуждены друг от друга»²³. Что касается героев «Шутовского хоро- вода», то и здесь «каждый заключен в своей собственной отчужденности»²⁴. Если идти дальше, то «все герои «Контрапункта» по- своему несчастны, ибо все они страдают от жестокого солипсизма и, таким образом, отделены от всех других людей стеной равноду- шия и непонимания»²⁵. Что касается атмосферы страха, то про- изведения О. Хаксли 20-х гг. пропитаны ею не в такой concentra- ции, как произведения Ж.-П. Сартра и А. Камю — но все же мо- тив тревожного ожидания чего-то неожиданного и ужасного при- сущствует в художественном мире О. Хаксли уже и этого периода. Если в «Желтом Кrome» (1921) излияния священника Бодихэма, касающиеся грядущего Армагеддона, представлены скорее в коми- ческом разрезе («Когда проповедовал Саванарола, люди рыдали и громко стонали. Ничто не нарушало вежливой тишины, с кото- рой Кром слушал мастера Бодихэма — разве что случайный каш- ель или — время от времени — случайный вздох»²⁶), то в худо- жественный мир «Контрапункта» уже властно входит образ той самой характерной для художественного мира экзистенциалистов враждебной и неведомой бездны, которая медленно и мучительно умерщвляет на глазах родителей мальчика Фила Куорлза, застав- ляя всех его близких трепетать в страхе и смутной надежде. Про- тотипом этого мальчика был его собственный сын, который в дей- ствительности не умер — но «для писателя... такой конец был не- избежным решением проблемы (беспросветный ужас, ирония судь- бы)»²⁷.

Позднее в своих трактатах О. Хаксли не раз обращался к про- блеме страха, который ощущает человек перед лицом непознава- емой и враждебной «стены» окружающего мира. Писатель стал рассматривать страх, причем страх именно в экзистенциалистском понимании, как одну из первооснов духовной жизни современного цивилизованного общества. В романе О. Хаксли «Обезьяна и сущ-

²² Камю А. Чума. С. 377—378.

²³ Deakonova N. Aldous Huxley and traditions of the English Novel // Пробл. романтизма и реализма в англ. и амер. лит. XIX и XX вв. Тарту, 1979. С. 3 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 480).

²⁴ Там же. С. 4.

²⁵ Там же. С. 7.

²⁶ Huxley A. Crome Yellow. M., 1979. P. 81.

²⁷ Bedford S. Aldous Huxley: A Biography N.-Y., 1974. P. 208.

ность» (1948) есть такие слова: «Любовь изгоняет страх, и наоборот, страх изгоняет любовь. И не только любовь. Страх изгоняет интеллект, доброту, мысль о красоте и правде. Остается лишь бессловесное или нарочито веселое отчаяние того, что ощущает присутствие чего-то ужасного в комнате и знает, что дверь комнаты закрыта, а в ней нет окон (состояние, подобное состоянию героев сартровских «Затворников Альтоны». — В. Р.). И тогда это что-то наваливается на него. Он чувствует его руку на своей руке, ощущает его зловещее дыхание. Как будто помощник палача любовно наклоняется к нему, говоря: «Ты следующий, братец. Сюда, пожалуйста» (состояние героев сартровских «Мертвых без погребения». — В. Р.). Через мгновение этот тихий ужас переходит в безумие, такое же дикое и бесполезное. Он больше уже не человек среди людей, не разумное существо, говорящее на языке себе подобных, он всего лишь раненое животное стонущее в западне. Страх в конце концов уничтожает человечность в человеке. И страх... это основа основ современной жизни. Страх перед технологией, которая повышает наш жизненный уровень, увеличивает вероятность нашей насильственной смерти. Страх перед наукой, которая одной рукой уничтожает гораздо больше, чем дает другой. Страх перед очевидно фатальными учреждениями, за которые в нашей жизни, он всего лишь раненое животное, тонущее в западне. Страх перед Великими Людьми, которых мы вознесли и которым дали власть, дабы они использовали ее, чтобы убивать и поработать нас. Страх перед войной, которой мы не хотим и все-таки делаем все, чтобы она осуществилась»²⁸. Этот мотив, истоки которого мы видели в самых ранних романах О. Хаксли, проходит через всю творческую биографию писателя.

Надо сказать, что со временем идея «стены» между человеком и окружающим его миром стала в художественном мире писателя сочетаться с поиском в жизни чего-то устойчивого, нерушимого, неоспоримого; на разных этапах последующей творческой эволюции О. Хаксли (30—60-е гг.) этот «симбиоз» будет принимать самые разные, зачастую самые причудливые формы. Вообще стремление совместить идею человека, обреченного на свободный нравственный выбор при неспособности предвидеть последствия этого выбора, с верой во что-то неоспоримое на ином, «вне-человеческом» уровне присутствовало у многих «экзистенциалистски» мыслящих философов, причем иногда такое совмещение осуществлялось чисто механически. В этом смысле интересна концепция Н. Бердяева, который еще в начале XX в. предвосхитил некоторые экзистенциалистские постулаты: «В основу нового для русского интеллигента мировоззрения должна быть положена... идея сво-

²⁸ Цит. по: Шестаков В. Социальная антиутопия Олдоса Хаксли — миф и реальность // Новый мир. 1969. № 7. С. 245.

боды. Есть два мироощущения: в основе одного лежит чувство обиды, в основе другого — чувство вины, им соответствуют и разные философии... Только свободный человек может чувствовать себя виновным, только сознавший вину обращается к глубочайшей своей свободе...»²⁹. И так, вроде бы Бердяев освобождает человека от природного и социального детерминизма и наделяет его «глубочайшей свободой» нравственного выбора. И, словно бы боясь оставить человека наедине с этой пугающей «глубочайшей свободой», он утверждает в качестве высшего проявления этой свободы свободное принятие человеком веры в абсолютный авторитет, находящийся в принципиально иной, «над-человеческой» системе координат — «христианство — религия вины и свободы, религия благородства и чести человека, его свободного богосыновства; оно освобождает человека от чувства рабской зависимости, от скованности природной необходимостью и доводит человека до сознания своей свободной вины»³⁰. Свободный нравственный выбор и «стена», с которой сталкивается человек в его осуществлении на «человеческом уровне» («условность и относительность всякой общечеловеческости») ³¹, противопоставляются Н. Бердяевым «сверхчеловеческому состоянию»³², основа которого — «безусловность и абсолютность религиозной жизни»³³.

О. Хаксли, начиная с середины 30-х гг., испытывает такую же потребность противопоставить «стене» нечто неоспоримое (а ведь «стена», стоящая перед героями его романов 20-х гг., еще более «непроницаема», нежели «стена», стоящая перед героями произведений Ж.-П. Сартра и А. Камю, сохранившими по крайней мере веру в основные нравственные ценности).

Герой одного из последних романов О. Хаксли («Гений и богиня», 1955) Джон Риверс (который в этом романе явно выполняет функцию «рупора» для механической передачи авторских взглядов) говорит: «Лучше найти даже ложный путь, нежели совсем растеряться»³⁴. И писатель ищет выход, который был бы совместим с его же идеей неспособности человека познать окружающий мир. О. Хаксли, автор романа «После многих лет умирает лебедь» (1939), источник «стен» между миром и человеком видит в том, что человек на объективную реальность смотрит сквозь призму собственных потребностей — и посему «создает Бога по своему образу»³⁵, не в состоянии уместить бесконечность бытия в

²⁹ Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. Спб., 1914. С. 4—5.

³⁰ Там же. С. 5.

³¹ Там же. С. 8.

³² Там же. С. 79.

³³ Там же. С. 8.

³⁴ Huxley A. The Genius and the Goddess. L. et al., 1987. P. 16.

³⁵ Huxley A. After many a summer dies a Swan. L. et al., 1980. P. 137.

узкие рамки своего природного эгоизма. Но стоит лишь человеку освободиться от индивидуальности, от личных страстей и интересов, обрести «сверхличное сознание»³⁶ (вспомним бердяевское «сверхчеловеческое сознание») — и «для того, кто поднимется на уровень вечности, тупика более не существует»³⁷.

Пройдет еще 16 лет: О. Хаксли — автор «Гения и богини» (1955) по-прежнему, как и в 20-е гг., убежден, что человеческий разум неспособен пробить «стену» окружающей его бесконечности; что в жизни мыслящий человек обречен на то самое сартровское состояние тревожного ожидания неизвестно откуда грозящей беды — но теперь он видит выход в забвении и неведении: «единственное удобство — это неведение накануне события и забвение после, или, в крайнем случае, равнодушие. И в конце, конечно, всегда смерть. Пока есть смерть — есть надежда»³⁸. Теперь писатель видит исход не в осознанном «освобождении от индивидуальности», как в 30-е гг., но в неосознанном одномоментном слиянии с окружающей средой, с настоящим — при забвении прошлого и отсутствии мыслей о неведомом будущем. Если разуму не дано пробить «стену» между человеком и миром — то тончайший интеллект О. Хаксли призывает теперь к отказу от всяких попыток рационального познания бытия, к выключению из своего кругозора всего того, что не является ощущением данного момента: «Обретенное время — это обретенный рай»³⁹.

Творческий путь О. Хаксли — это путь от абсолютного сомнения к поиску всевозможных «ключей от Абсолюта». Но «ключи» эти всегда — за пределами человеческой логики и, как правило, вообще — за пределами «человеческого уровня» восприятия действительности. Ибо экзистенциалистский мотив сочетания обреченности человека на свободный нравственный выбор с непроницаемой «стеной», обрекающей человека на неведение при осуществлении этого выбора, присутствует в художественном мире писателя на протяжении всей его творческой жизни — другое дело, что О. Хаксли 20-х гг., констатируя это как неизбежность, смиряется с ней, а О. Хаксли 30—60-х гг. лихорадочно ищет путь, который бы позволил каким-то образом обойти эту неизбежность.

³⁶ Huxley A. After many a summer dies a Swan. P. 92.

³⁷ Ibid. P. 130—131.

³⁸ Huxley A. The Genius and the Goddess. P. 39.

³⁹ Ibid. P. 6—7.